

A PROPÓSITO DE LOS CRUCIFICADOS DE PEDRO DUQUE CORNEJO: DOS NUEVAS VERSIONES EN UMBRETE Y CHUCENA

ABOUT THE CROCIFIX OF PEDRO DUQUE CORNEJO: TWO NEW VERSIONS IN UMBRETE AND CHUCENA

POR JOSÉ RODA PEÑA
Universidad de Sevilla. España

A partir del estudio del Cristo de la Sangre de Ronda, documentado como obra del escultor sevillano Pedro Duque Cornejo in 1737, le atribuimos otros dos Crucificados que se localizan en las iglesias parroquiales de Umbrete (Sevilla) y Chucena (Huelva), matizando la posible participación de su taller, siguiendo modelos del maestro, en éstas y otras esculturas de su entorno.

Palabras claves: Crucificados, Pedro Duque Cornejo, Escultura, Barroca, Siglo XVIII.

From the study of the Christ of the Blood of Ronda, documented as work of the sevilian sculptor Pedro Duque Cornejo in 1737, we attribute to him other two Crucified ones that are located in the Umbrete and Chucena's parochial churches, showing up the possible participation of his workshop, being still models of the master, in these and other sculptures of his environment.

Key words: Crocifix, Pedro Duque Cornejo, Sculpture, Baroque, 17th century.

En una historia de Ronda publicada en 1867 por el erudito local Juan José Moreti se inserta una importante noticia documental referida al Cristo de la Sangre, titular de una cofradía de penitencia radicada en el santuario de Nuestra Señora de la Paz. Allí se desvelaba que la imagen había sido adquirida en Sevilla en 1737, siendo su autor Pedro Duque Cornejo. Su coste de 2.200 reales fue sufragado, a título particular, por el mayordomo de la hermandad, Antonio Álvarez, y el cofrade Juan Vázquez, quienes también desembolsaron 490 reales por el dorado y estofado de su cruz, y 600 más por la ejecución del trono procesional¹.

1 MORETI, Juan José: *Historia de L.M.N.Y.M.L. Ciudad de Ronda*. Ronda, 1867 (Málaga, Unicaja, 1993), pp. 777-778. Añade que “según la relación que hace de las cofradías de esta Ciudad, D. Antonio de Campos Naranjo, en el año de 1683, ya existía esta hermandad en la iglesia del Sr. S. Juanico de Letrán el real, por más que los incompletos libros que en la actualidad existen no nos den más apuntes que a partir del año de 1694. Desde cuya fecha con muy pequeñas interrupciones,

Esta reseña y los pormenorizados datos que aporta han venido pasando desapercibidos para la inmensa mayoría de los estudiosos de la obra escultórica de Pedro Duque Cornejo (1678-1757)², si bien es justo recordar que los redactores del *Inventario artístico de Málaga y su provincia* ya señalaron en 1985 que el Cristo de la Sangre de Ronda era un “Crucificado de tamaño natural en madera policromada, obra de Pedro Duque Cornejo”³. Sin embargo, en 1998, Chust Esquivel admitía que dicha escultura le estaba atribuida, aunque desconoce “si existe testimonio documental que lo verifique”⁴. Más recientemente, en 2004, dicha paternidad y su cronología han sido rescatadas del testimonio decimonónico de Moreti por José Luis Romero Torres y Antonio Torrejón Díaz, quienes han enfatizado la novedad de convertirse este Cristo de la Sangre en la única imagen procesional, de temática pasionista, “conocida hasta ahora, de Pedro Duque Cornejo, que se relaciona con la característica simplificación y modelado suave de los crucificados cordobeses del facistol catedralicio y del retablo de San Andrés, realizados posteriormente al rondeño”⁵.

El Crucificado de la Sangre continúa recibiendo culto en la mencionada iglesia rondeña de Nuestra Señora de la Paz, aunque desfila procesionalmente en la noche del Miércoles Santo desde la parroquia de Santa María de la Encarnación la Mayor, figurando a sus pies la espléndida talla dieciochesca de Nuestra Señora del Mayor Dolor. Ésta presenta la singularidad iconográfica de mostrarse sentada sobre un trono de nubes cuajado de ángeles –siete cabezas de querubes y dos de cuerpo entero que llevan atributos de la Pasión–, con una espada atravesándole el corazón, las manos entrelazadas y elevando el rostro para dirigir su mirada al Crucificado⁶.

ha venido sosteniéndose cada día más floreciente: debiéndose todo al celo del hermano Antonio Álvarez, mayordomo que fue desde los años de 1730 al 1739”. Tras un período de inactividad, esta Cofradía se reorganizó en 1947.

2 Como prueba de ello, no aparece recogida esta imagen en el catálogo de su producción documentada y atribuida que ofrece HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Pedro Duque Cornejo y Roldán*. Colección Arte Hispalense, nº 34. Sevilla, Diputación Provincial, 1983. Tampoco en la Tesis Doctoral (leída en 1975) de HOWARD, Ryan Abney: *Pedro Duque Cornejo, 1678-1757*. The University of Michigan, Xerox University Microfilms, 1991.

3 AA.VV.: *Inventario artístico de Málaga y su provincia*. T. II. Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, p. 300.

4 CHUST ESQUIVEL, Jesús M.: “Santísimo Cristo de la Sangre y Nuestra Señora del Mayor Dolor. Ronda” en *Málaga Penitente*. T. III. Sevilla, Editorial Gever, 1998, p. 313.

5 Mencionan que la fuente documental es una historia de Ronda del siglo XIX, sin aludir explícitamente a su autor. ROMERO TORRES, José Luis y TORREJÓN DÍAZ, Antonio: “La imagería procesional en el contexto de la producción escultórica andaluza” en *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*. T. II. Sevilla, Ediciones Tartessos, pp. 112-113. La cita está tomada de ROMERO TORRES, José Luis: “La imagería de Málaga, Córdoba y Jaén o la búsqueda de una personalidad artística” en *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*. T. II. Op.cit., p. 436.

6 Esta Dolorosa se venera en un retablo dieciochesco, a los pies de la nave del Evangelio de la parroquia de la Encarnación. Acreedora de una gran devoción popular, ha sido catalogada como una obra de escuela sevillana de la segunda mitad del siglo XVIII. AA.VV.: *Inventario artístico de Málaga y su provincia*. T. II. Op. cit., p. 274. También está muy extendida entre los rondeños su adscripción, sin duda errónea, a la gubia de La Roldana. HUESA LOPE, Gonzalo: “La Real

Pedro Duque Cornejo talló un Cristo muerto, sujeto mediante tres clavos a una cruz que actualmente presenta una tipología arbórea, pintada de negro, y con los nudos y zonas descortezadas en oro. Su cuerpo destaca por lo estilizado de sus proporciones anatómicas, particularmente alargadas en el torso y ambas piernas, trazando una moderada arcuación que se prolonga por el brazo derecho. La visión de este Crucificado transmite una impresión generalizada de serenidad, a lo que contribuye la blandura de su modelado y la dulzura de su rostro, plácidamente inclinado hacia la derecha, cayendo sobre el pecho. Los ojos casi cerrados y los finos labios entreabiertos, acusando la talla interior de la lengua, constituyen sus rasgos faciales más expresivos. De sus cabellos se desprende un mechón que desciende exento y sinuoso por la diestra, al tiempo que otra guedeja, a manera de patilla, se sitúa ante la oreja izquierda, quedando por este flanco recogida la cabellera hacia detrás, permitiendo la visión del cuello en tensión. El bigote, de bajada prolongada y curvilínea, está partido en dos, dejando libre el surco nasolabial; por su parte, las puntas de la barba, que hacen gala de un minucioso trabajo con la gubia, están dotadas de un movimiento ondulante. La corona de espinas, de plata sobredorada, está sobrepuesta, luciendo sobre la testa potencias de idéntico metal. En correspondencia con su advocación, la policromía, de tonalidades mates, además de los consabidos regueros de sangre que manan abundantemente de las cinco llagas, incluye con intencionalidad naturalista la plasmación de diversas contusiones y desgarros derivados de la flagelación, y dramáticos efectos de relieve, conseguidos con el aparejo, en los traumatismos de ambas rodillas, y del hombro, antebrazo y cadera izquierdos. El escueto paño de pureza es el elemento que aporta mayor dinamicidad a la escultura. Exteriormente presenta un suntuoso estofado que incluye motivos vegetalizados, mientras que las vueltas están pintadas en un vistoso color rojo púrpura. Se ciñe a la cintura con una cuerda que asoma por la cadera derecha, dejando este costado al descubierto. Por el frente, el tejido se recoge en sentido diagonal, provocando la airosa ondulación del borde inferior, mientras que por la diestra, la apertura del sudario facilita que su caída flamee con impetuoso vuelo hacia detrás.

En definitiva, este Crucificado guarda una plena correspondencia estética con el arte más personal de Duque Cornejo, en el que convergen convincentemente la realidad física y psicológica del sujeto representado. El sentimiento de lo trágico y la perturbadora violencia quedan relegados en esta interpretación de la muerte de Cristo, donde predomina un alto grado de lirismo y sosegada emotividad, a pesar de aceptarse a nivel epidérmico cierto dramatismo plasmado en la encarnadura que conviene a una escultura de tono devocional e insoslayable función procesional.

Colegiata de Santa María de la Encarnación la Mayor de Ronda” en Catálogo de la Exposición *El Vialucis mariano en el retablo de Santa María de la Encarnación la Mayor de Ronda*. Córdoba, 2000, p. 64. Por nuestra parte, estamos sopesando seriamente la posibilidad de relacionarla con la órbita del propio Pedro Duque Cornejo, pues a pesar de no contarse en este caso con referencias documentales que lo acrediten, sí estimamos que existen suficientes elementos de juicio como para sostener tal atribución, que esperamos defender con más extensos y sólidos argumentos en un futuro trabajo.

El “redescubrimiento” de la autoría de este Cristo de la Sangre de Ronda y el estudio directo que hemos podido verificar de dicha escultura nos permiten, en esta ocasión, vincular a la plástica de Pedro Duque Cornejo otros dos Crucificados, asimismo de madera policromada y tamaño natural, que hasta ahora permanecían sumidos en el anonimato, y con los que aquél guarda, a nuestro modesto juicio, una estrecha relación.

El primero de estos Crucificados preside uno de los retablos del crucero de la parroquia de Nuestra Señora de Consolación de Umbrete, en el Aljarafe sevillano, donde dicho altar sirve de comulgatorio. Deberá recordarse que el conjunto formado por el retablo mayor y los dos colaterales del crucero responden al patrocinio del Arzobispo D. Luis de Salcedo y Azcona –señor de las villas de Umbrete y Lopas–⁷, quien contrató sus respectivas ensambladuras con Felipe Fernández del Castillo, el 7 de enero de 1733 y el 22 de mayo de 1734⁸. Mientras que para el retablo mayor se escogió un diseño de Duque Cornejo, consta que los otros dos, prácticamente gemelos, fueron trazados por Fernández del Castillo. El dorado de todos ellos, así como de los púlpitos de la iglesia, no se llevó a efecto hasta después de 1741, disponiéndose su financiación en el testamento del aludido Prelado⁹.

A pesar de que nada se declara de manera explícita en la escritura de concierto, se viene aceptando la intervención de Pedro Duque Cornejo y su taller en la consecución del programa escultórico del retablo mayor aunque, como acertadamente manifestara René Taylor, su calidad resulte harto desigual y, salvo excepciones, “*cae por debajo del nivel que asociamos con Pedro Cornejo*”. En este sentido, citaba como las más conseguidas las “*impresionantes efigies de bulto*” de San Pedro y San Pablo, mientras que, en su opinión, los relieves resultaban “*sumamente bastos de factura*”¹⁰. En esos mismos parámetros de moderada categoría, sin alcanzar nunca la excelencia plástica y expresiva de las obras privativas de Duque, pero sí reflejando sus tipos físicos y modelos compositivos, se desenvuelven las restantes figuras de bulto que se insertan

7 MORALES, Alfredo J.: “Las empresas artísticas del Arzobispo D. Luis de Salcedo y Azcona” en *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1982, pp. 471-483. La referencia explícita al retablo mayor de la parroquia de Umbrete se contiene en la página 472.

8 Los contratos fueron publicados por SANCHO CORBACHO, Heliodoro: *Arquitectura sevillana del siglo XVIII* en “Documentos para la Historia del Arte en Andalucía”. T. VII. Sevilla, Laboratorio de Arte, 1934, pp. 74-76. Estos tres retablos han sido estudiados con particular acierto por SANCHO CORBACHO, Antonio: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982, pp. 279-280 y 283-284; TAYLOR, René: *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*. Madrid, Instituto de España, 1982, pp. 48-49 y 96-97, y HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001, pp. 408-411 y 538-539.

9 HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites*. Op. cit., p. 408. En los papeles del Conde del Águila se indica que el dorado de tales ensambladuras ascendió a la asombrosa suma de 740.028 reales.

10 TAYLOR, René: *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*. Op. cit., pp. 48-49.

en esta máquina lignaria, tanto los ángeles niños y mancebos distribuidos por el ático, como los Arcángeles Gabriel y Rafael que se asientan sobre fragmentos de cornisa en las entrecalles laterales del cuerpo principal, el diminuto San Miguel que se yergue sobre la clave de la hornacina de la Virgen titular –interesante talla sevillana de la primera mitad del siglo XVII–, las de San Joaquín y Santa Ana de pequeño formato que flanquean el sagrario, y los dos ángeles lampareros –como la pareja anterior, nunca mencionados hasta ahora por la historiografía–, que deben considerarse como partes integrantes de este ciclo estatuario.

Nadie, excepto Herrera García, había reparado en la posible autoría de las esculturas que pueblan los retablos colaterales del crucero, dedicados al Calvario y a la Virgen del Rosario, afirmando que “*todas parecen obras del taller de Duque Cornejo*”¹¹. Este dictamen nos parece básicamente cierto, aunque admite alguna matización y mayor desarrollo. En este sentido, conviene advertir que la imagen de candelero para vestir de Nuestra Señora del Rosario es anterior al propio retablo, siendo titular de una antigua e influyente cofradía dependiente de la Orden de Predicadores, cuyos primeros datos documentales se remontan a 1624, y de la que, hasta su extinción a finales del siglo XIX, fueron Hermanos Mayores los Prelados sevillanos¹². Por lo que se refiere a las restantes esculturas de ambos retablos, sus rasgos estilísticos y morfológicos sí que pregonan su pertenencia al referido taller de Duque Cornejo, lo que parece del todo punto lógico, pues en definitiva, estos dos altares del crucero no son sino la inmediata prolongación de un mismo proyecto ornamental iniciado con el retablo mayor y que ahora se continúa, respondiendo a un idéntico mecenazgo, el del Arzobispo Salcedo y Azcona, cuyo escultor favorito era precisamente Pedro Duque Cornejo¹³. Si la obra de talla fue materializada por el mismo retablista, Felipe Fernández del Castillo, cabe pensar que las esculturas también salieran de un mismo obrador, y el análisis formal remite indefectiblemente al del ilustre nieto de Pedro Roldán quien, como sabemos, había suministrado las trazas para el retablo mayor.

A tenor de la diversa calidad que ostentan estos trabajos escultóricos, habrá de reconocerse una vez más que, junto a la directa supervisión de Duque Cornejo y su posible

11 HERRERA GARCÍA, Francisco J.: “Retablos colaterales (Calvario y Virgen del Rosario)” en *El retablo barroco sevillano*. Sevilla, Universidad de Sevilla y Fundación El Monte, 2000, p. 367.

12 Agradezco la información que a este respecto me ha suministrado mi buen amigo D. Juan Carlos Martínez Amores, cuya familia está encargada del cuidado de la Virgen y de su altar. Según tiene contrastado, dicha imagen mariana fue restaurada en 1784, cuando también estrenó unas andas procesionales y una ráfaga de plata que aún se conserva. Su corona y media luna fueron donadas en 1721 por el Arzobispo Felipe Antonio Gil de Taboada, tal como reza en una inscripción. La efigie figuró en el cortejo del Corpus Christi de Umbrete hasta la década de 1970.

13 En el mismo año en que se conciertan estos dos retablos colaterales de Umbrete, 1734, el Arzobispo D. Luis de Salcedo y Azcona contrata con Pedro Duque Cornejo el retablo de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua en la catedral de Sevilla, y su propia tumba dentro de ese mismo recinto. Cfr. SANCHEZ CORBACHO, Heliodoro: *Arquitectura sevillana del siglo XVIII*. Op. cit., pp. 10-12.

intervención puntual en algunas de las imágenes exentas, es manifiesta la participación de sus discípulos y colaboradores¹⁴. En lo que respecta al retablo de la Virgen del Rosario, su programa iconográfico se completa con cuatro esculturas de bulto redondo y formato académico, situadas en la base del cuerpo principal, escoltando el nicho mariano y flanqueando las dos columnas de espeso revestimiento ornamental que articulan este espacio. Están concebidas formando sendas parejas en actitud de responsión: en el lado del Evangelio, San Pedro de Alcántara y Santa Teresa de Jesús, dos insignes reformadores de sus respectivas órdenes religiosas, franciscana y carmelita; en el de la Epístola, Santa Catalina de Alejandría y Santa Inés, ambas vírgenes y mártires a comienzos del siglo IV, y como tales, portadoras en sus manos de una palma, amén de sus respectivos símbolos parlantes de la rueda dentada y el cordero. El ático queda centrado por un gran medallón cuadrilobulado que contiene un altorrelieve de San José con el Niño Jesús, arropado por unos cortinajes a modo de pabellón que sostienen ángeles pequeños y adolescentes.

La misma distribución de imágenes se aprecia en el retablo del Calvario. Las dos parejas de Santos, a los lados de la hornacina principal, están integradas por San Francisco de Sales y San Felipe Neri, fundadores de la Orden de la Visitación de la Santísima Virgen -Salesas- y de la Congregación del Oratorio -Filipenses-; y por un Santo Obispo de problemática identificación que bendice con la diestra y sujeta el báculo episcopal en la izquierda, y el agustino Santo Tomás de Villanueva, mitrado como Arzobispo de Valencia, entregando una moneda que enseña en la mano derecha y sosteniendo una cruz patriarcal en la contraria. En el coronamiento, bajo el consabido pabellón de telas encoladas, se exhibe un ángel mancebo en altorrelieve ostentando el paño de la Santa Faz.

El nicho central de este retablo queda ocupado por el Crucificado, la Dolorosa y San Juan Evangelista, configurando un Calvario tradicional. Interesa destacar que en el panel que sirve de respaldo a esta composición se ha pintado, de manera efectista pero ingenua, el monte Gólgota, con un cielo anubarrado y la visión en lejanía de la ciudad amurallada de Jerusalén. La Virgen, conforme a la iconografía del "*Stabat Mater*" está erguida junto a la cruz, con las manos entrelazadas y alzando su rostro contrito en dirección al patíbulo martirial. El manto desciende desde su cabeza, describiendo una amplia curvatura bajo el brazo derecho, al tiempo que envuelve el brazo izquierdo para caer en punta, fortaleciendo la movilidad de la escultura. El Evangelista también dirige su mirada al Crucificado, y gestualiza su dolor, no sólo mediante la expresión facial, sino con el sincopado movimiento de sus brazos, recogiendo el derecho sobre el pecho y tendiendo el contrario hacia el exterior.

El Cristo, sin advocación conocida, ofrece en su resolución formal incuestionables paralelismos con el de la Sangre de Ronda, al que cronológicamente precede en dos o tres años¹⁵. En efecto, el tratamiento anatómico de ambos resulta bastante

14 En estos años de 1733 y 1734 está documentada la intervención de su hijo Enrique, a quien se nomina como maestro escultor, en los retablos de las catedralicias capillas de San Leandro y de la Virgen de la Antigua, según figura en sus respectivos contratos. Cfr. SANCHO CORBACHO, Heliodoro: *Arquitectura sevillana del siglo XVIII*. Op. cit., pp. 9-10.

15 Las esculturas de los retablos colaterales debieron ejecutarse entre mayo de 1734 y finales de 1735, que es el plazo de año y medio estipulado para la finalización de los mismos.

similar en cuanto al canon estilizado de sus proporciones y a la blandura que exhiben sus respectivos modelados. En cambio, el cuerpo de este Crucificado de Umbrete se presenta más desplomado en la cruz, pues sus manos están clavadas algo más cerca del travesaño vertical. Aunque su rostro resulta más inexpresivo que el rondeño, las dos cabezas reproducen patrones fisonómicos y compositivos extraordinariamente parejos, salvo en pequeños detalles como la extensión del mechón de cabello que cae por la diestra, algo más largo en el caso que nos ocupa. De igual modo, comparten el hecho de lucir sobre sus testas coronas de espinas y potencias en metal sobredorado. El paño de pureza es también reducido y de tipología cordífera, e incluso su caída y vuelo por la derecha resultan prácticamente idénticos al de Ronda, pero aquí la soga se deja ver por ambos costados y los pliegues frontales son más profundos; además, frente al llamativo y hermoso estofado del sudario rondeño, éste se ha entonado con la característica coloración grisácea, más sobria y naturalista. En esta misma línea de contención, su pálida encarnadura se muestra más limpia de heridas y regueros de sangre. En suma, independientemente del grado de participación que pudiera corresponder a los integrantes del taller de Pedro Duque Cornejo en la realización de este Crucificado de Umbrete, considero que el modelo es enteramente suyo, y como tal, constituye un relevante antecedente del mencionado Cristo de la Sangre de Ronda.

Este último nos servirá, una vez más, como referente seguro para relacionar con el estilo y las peculiaridades formales de Pedro Duque Cornejo otro Crucificado que recibe culto en la antigua capilla bautismal de la parroquia de Nuestra Señora de la Estrella de Chucena, en la provincia de Huelva, bajo la denominación de Santísimo Cristo de Burgos. Desde 1954 es titular de una cofradía de penitencia que realiza su estación en la noche del Jueves Santo, figurando en un segundo paso la imagen de Nuestra Señora de los Dolores¹⁶. Aunque carecemos de evidencias documentales que certifiquen que la talla del Crucificado (mide 1,60 m.) fuera concebida con fines procesionales, conviene advertir que durante el siglo XVIII existió en Chucena una Cofradía de la Sangre o de la Soledad, la cual celebraba cada año una misa cantada y procesión en la fiesta de la Santa Cruz¹⁷. ¿Pudo haber sido este Cristo su titular y, por consiguiente, haber presidido tales comitivas públicas? No lo sabemos, pero no debe descartarse tal hipótesis. Podría pensarse que la advocación de la Sangre sería un im-

16 MAYO RODRÍGUEZ, Julio: "Chucena. Hermandad de Nazarenos del Santísimo Cristo de Burgos y Nuestra Señora de los Dolores" en *Huelva Cofrade*. T. IV. Sevilla, Ediciones Tartessos, 1998, pp. 85-93. Sobre la imagen de la Virgen, cfr. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús: *Escultura mariana onubense*. Huelva, Instituto de Estudios Onubenses Padre Marchena y Diputación Provincial de Huelva, 1981, p. 221.

17 Agradezco la información que a este respecto me ha brindado mi estimado amigo el historiador D. Martín Sánchez Franco, quien a tenor de sus investigaciones asegura que, durante el Setecientos, no se registran en Chucena procesiones de Semana Santa, y que únicamente existían por entonces las hermandades letíficas de Santa María de la Estrella y Nuestra Señora del Rosario, además de la ya citada de la Sangre, llamada también de la Soledad. Con posterioridad, y en relación con los bienes desamortizados en época de Isabel II, aparecen las Hermandades de Ánimas, del Santísimo Sacramento, del Salvador, de Santa Ana y de la Virgen de la Estrella.

pedimento para plantear dicha identificación, pero la realidad es otra bien distinta. A este respecto, sería oportuno recordar que el Cristo de la Sangre de Écija fue contratado en 1567 con el escultor Gaspar del Águila, bajo expresa condición de inspirarse en el Santo Crucifijo de San Agustín de Sevilla, que no es sino una reinterpretación del de la Catedral de Burgos¹⁸; o que en la parroquia de San Gil de esta última ciudad y en el convento agustino de La Laguna (Tenerife) tuvieron su sede sendas cofradías “*de la Sangre*”, cuyos Crucificados también replicaban el aludido modelo¹⁹.

El Cristo de Burgos de Chucena, aparte de su título, sólo se muestra deudor del célebre Crucificado gótico de la capital castellana²⁰ en la incorporación de un faldellín, por lo que también se le conoce popularmente como el “Cristo de las Enagüillas”. Interesa subrayar que en este caso no se trata –como sucede en el original burgalés o en muchas de sus derivaciones escultóricas repartidas por toda España, Hispanoamérica y Filipinas– de un largo sudario de tejido natural a modo de tubo, sino que está tallado en madera, ahuecado en su interior, y policromado en color blanco, descendiendo desde las caderas hasta las pantorrillas, manteniendo el formato acampanado de la faldilla y su correspondiente plisado. En un principio, se remataba en su borde inferior por un ancho encaje encolado, que fue suprimido en la década de 1970 por el imaginero onubense Antonio León Ortega, con objeto de poder visualizar las rodillas del Crucificado, que permanecían ocultas bajo el faldellín. En mejor criterio, en la restauración verificada en 1988 por el escultor sevillano Juan Abascal Fuentes, se le restituyó en madera su primitiva longitud, imitándose a punta de pincel la antigua blonda de puntillas. Además, Abascal resanó las grietas y desensambles que presentaban los hombros, limpió su policromía y dotó a la imagen de un nuevo sistema de sujeción a la cruz²¹.

La imagen del Cristo de Burgos de Chucena ha sido objeto de diversas atribuciones, desde quienes la consideran cercana a Juan Bautista Vázquez “el Viejo” en la segunda mitad del siglo XVI²², hasta quienes, con intuición más fina, la sitúan en el círculo de Pedro Roldán a finales del siglo XVII²³, o simplemente señalan su anónima paternidad,

18 LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández a Martínez Montañés*. Sevilla, Rodríguez, Giménez y C^a, 1929, p. 21.

19 ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia: “Imaginería de la Pasión en la Iglesia de San Gil de Burgos, la Real Hermandad de la Sangre del Cristo de Burgos y Nuestra Señora de los Dolores” en *Boletín de la Institución Fernán González*. T. LXXIII, n° 208. Burgos, 1994/1, pp. 7-16. RODRÍGUEZ MORALES, Carlos: “La Cofradía del Cristo de San Agustín y su influencia en Tenerife” en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n° 492. Sevilla, febrero de 2000, pp. 58-60.

20 Entre las aportaciones bibliográficas más recientes sobre este Crucificado, véase LÓPEZ MARTÍNEZ, Nicolás: *El Smo. Cristo de Burgos*. Burgos, Aldecoa, 1997.

21 CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús: *La escultura del Crucificado en la Tierra Llana de Huelva*. Huelva, Diputación Provincial, 2000, p. 291. Señala acertadamente la estrecha semejanza que presenta este faldellín con el alba de la indumentaria sacerdotal.

22 GARCÍA DE GUZMÁN, Miguel y GARCÍA REYES, Miguel Ramón: “Iconografía del Santo Cristo de Burgos o de San Agustín” en *Archivo Agustiniano*. T. LXXXVII, n° 205. Valladolid, 2003, pp. 261-306.

23 GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús: *Catálogo Monumental de la Provincia de Huelva*. Vol. I. Huelva, Universidad de Huelva, 1999, p. 216. CA-

fechándola a mediados del XVIII²⁴. Por mi parte, estimo que su comparación con el Cristo de la Sangre de Ronda resulta suficientemente elocuente como para reconocer en su realización la mano personal de Pedro Duque Cornejo, sin que podamos precisar su cronología más allá de situarla en el segundo cuarto del siglo XVIII.

El rostro del Cristo de Burgos, y en general la configuración de su propia cabeza, remiten en todo al Crucificado rondeño –en grado superior incluso a lo comentado en el caso de Umbrete–, aunque lamentablemente los repintes que presenta han disminuido sus valores expresivos y plásticos. Lo mismo, en cuanto a similitudes formales con respecto al Cristo de la Sangre, cabe decir a propósito de su elegante torso, de gran suavidad en su modelado y de escasa laceración en su policromía original, según se comprueba por los antiguos testimonios fotográficos conservados. La disposición y morfología de los brazos y de las piernas, así como la cuidada talla de los pies resultan prácticamente idénticas en las dos esculturas, como también el modo en que los dedos de las manos se flexionan sobre los clavos. Cíñe las sienes de este Cristo de Chucena una corona sobrepuesta de espinos naturales, ostentando tres potencias de plata en su color, contemporáneas a la factura de la imagen.

Duque Cornejo volvería a cultivar el tema del Crucificado en su postrera etapa cordobesa. Primero, hacia 1752, en el que centra el ático del retablo mayor de la parroquia de San Andrés²⁵, aunque en él se advierte una mayor rotundidad en sus volúmenes que en los ejemplos aquí contemplados, así como un mayor vuelo y abocetamiento en la configuración de su paño de pureza. A pesar de lo que pueda haber influido su localización a gran altura y la mediocre calidad de su policromía, su talla transpira una cierta rudeza que me parece producto de la intervención del taller de Duque. Algo más tarde, hacia 1754-1757, y en relación con la fabulosa obra de talla de la sillería coral de la Catedral cordobesa, Duque Cornejo recibiría 500 reales por el pequeño Crucifijo en madera de caoba en su color (0,40 m.) que debía rematar el facistol²⁶. Aquí nos brinda una delicada versión final de Jesús muerto en la cruz que recuerda poderosamente ese mismo modelo de carácter apolíneo que había venido cultivando desde, al menos, dos décadas atrás, éste que, en palabras de René Taylor, fue “*indudablemente el más destacado imaginero y entallador del siglo XVIII en Andalucía*”²⁷.

RRASCO TERRIZA, Manuel Jesús: *La escultura del Crucificado en la Tierra Llana de Huelva*. Op. cit., pp. 290-291.

24 MAYO RODRÍGUEZ, Julio: “Chucena. Hermandad de Nazarenos del Santísimo Cristo de Burgos y Nuestra Señora de los Dolores”. Op. cit., p. 90.

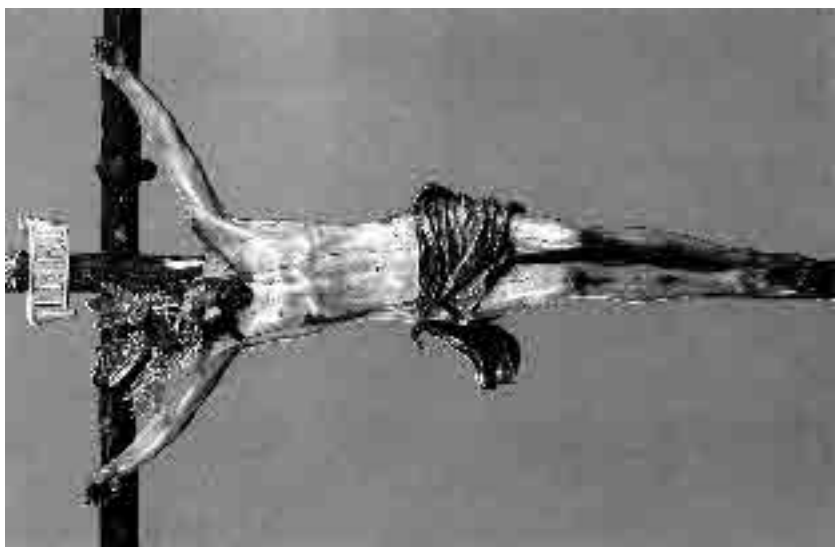
25 RAYA RAYA, María Ángeles: *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1980, p. 203. TAYLOR, René: *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*. Op. cit., pp. 72-73. VILLAR MOVELLÁN, Alberto: “Barroco y Clasicismo en la Imaginería Cordobesa del Setecientos” en *Apotheca*, nº 2. Córdoba, 1982, p. 115.

26 HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Catálogo de la Exposición conmemorativa de Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-1757) en el arte andaluz de su tiempo*. Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1980, p. 36. MARTÍN RIBES, José: *Sillería del Coro de la Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1981, pp. 59 y 89. VILLAR MOVELLÁN, Alberto: “Barroco y Clasicismo en la Imaginería Cordobesa del Setecientos”. Op. cit., p. 114.

27 TAYLOR, René: *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*. Op. cit., p. 19.



Lám. 2. Pedro Duque Cornejo. *Cristo de la Sangre (detalle)*.



Lám. 1. Pedro Duque Cornejo. *Cristo de la Sangre*.
1737. Santuario de Nuestra Señora de la Paz. Ronda
(Málaga).



Lám. 4. Pedro Duque Cornejo y taller. *Crucificado (detalle)*. Retablo del Calvario. Umbrete.



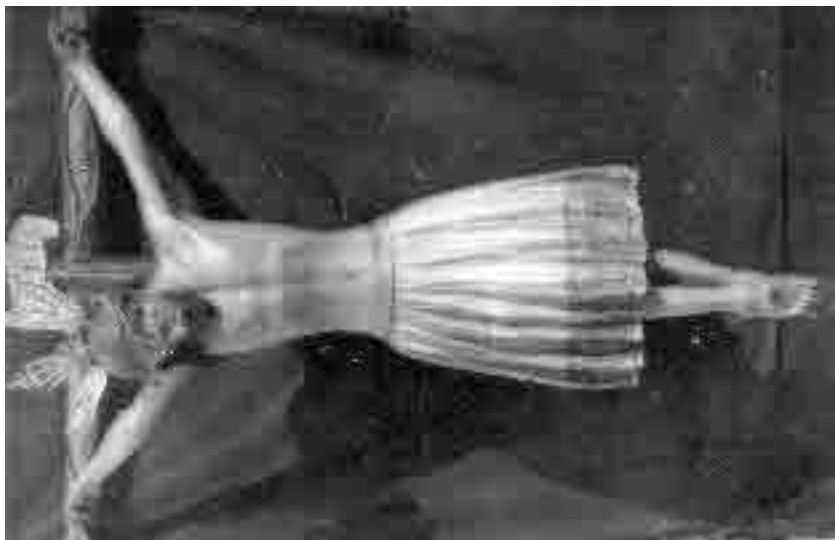
Lám. 3. Pedro Duque Cornejo y taller. *Crucificado, Dolorosa y San Juan Evangelista*. Retablo del Calvario. 1734-1735. Parroquia de Nuestra Señora de Consolación. Umbrete (Sevilla).



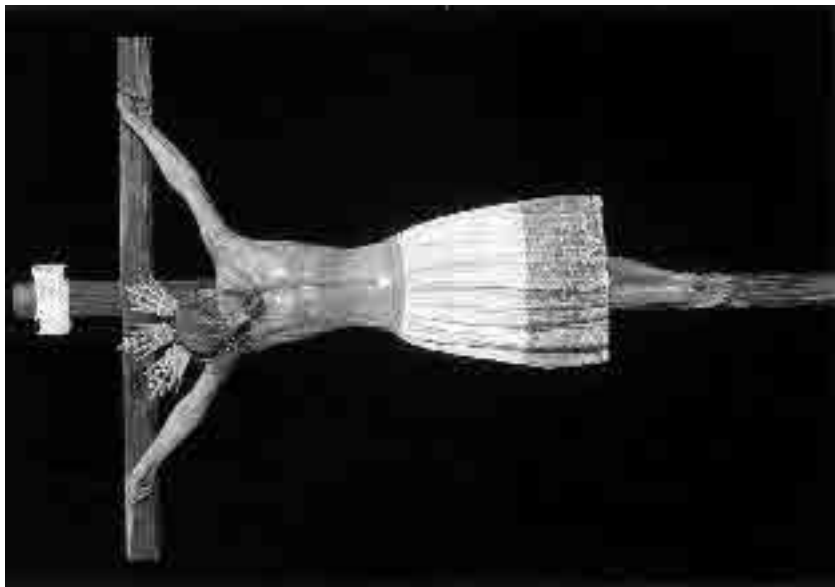
Láms. 5 y 6. Pedro Duque Cornejo y taller. *Santa Teresa de Jesús* y *Santa Inés*. Retablo de la Virgen del Rosario. 1734-1735. Parroquia de Nuestra Señora de Consolación. Umbrete (Sevilla).



Láms. 7 y 8. Pedro Duque Cornejo y taller. *San Francisco de Sales* y *San Felipe Neri*. Retablo del Calvario. 1734-1735. Parroquia de Nuestra Señora de Consolación. Umbrete (Sevilla).



Lám. 9. Pedro Duque Cornejo. *Cristo de Burgos*. Segundo cuarto del siglo XVIII. Parroquia de Nuestra Señora de la Estrella. Chucena (Huelva). (Foto: Agustín Cobos Sánchez, década de 1950).



Lám. 10. Pedro Duque Cornejo. *Cristo de Burgos*.



Lám. 12. Pedro Duque Cornejo y taller.
Crucificado. Hacia 1752. Retablo mayor de la
parroquia de San Andrés, Córdoba.



Lám. 11. Pedro Duque Cornejo. *Cristo de Burgos*
(detalle).



Lám. 13. Pedro Duque Cornejo. *Crucificado*. Hacia 1754-1757. Facistol de la sillería de coro de la Catedral de Córdoba.